

MIRARE ЭЯЯИМ

LISZT
MACABRE



NATHANAËL GOUIN *piano*

FRANZ LISZT (1811-1886)

- | | |
|---|-------|
| 1. Mephisto-Walzer n°2 , S.515 1881 | 12'16 |
| 2. Pensée des morts (Harmonies poétiques et religieuses), S.173 1853 | 14'08 |
| 3. Totentanz (transcription piano seul), S.525 1865 | 16'45 |
| 4. Funérailles (Harmonies poétiques et religieuses), S.173 1853 | 12'45 |
| 5. Csárdás macabre , S.224 1882 | 8'10 |
| 6. Gretchen (Eine Faust-Symphonie), S.513 1876 | 19'07 |

Remerciements à Jean-Claude Pennetier pour son soutien précieux à la conception et réalisation de ce disque

Enregistrement réalisé à Bruxelles - Studio Flagey du 27 au 29 décembre 2016 / Prise de son et montage : Aline Blondiau / Direction artistique : France Pennetier / Préparation et accord piano Steinway modèle D : Daniel Parisot / Conception et suivi artistique : René Martin – François-René Martin – Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet – LMWR / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Bernard Martinez / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2017 MIRARE, MIR 354
www.mirare.fr

LISZT MACABRE, DU BERCEAU JUSQU'À LA TOMBE



« On sait que la vie n'est que l'apprentissage de la mort ; cependant la leçon que nous en donne la mort de nos amis accable. » (Liszt)

Visions macabres

Venise, décembre 1882. Sur les bords du grand canal, au Palazzo Vendramin, Franz Liszt séjourne plusieurs semaines auprès de Richard et Cosima Wagner. Ils passent en famille de longues heures à discuter et à faire de la musique. Wagner admire les poèmes symphoniques de son beau-père, qu'il considère comme des « repaires de voleurs » dans lesquels il a puisé et puise encore sa propre inspiration. Mais quand il l'entend à travers les murs de ses appartements composer au piano, Wagner confie à Cosima ne pas comprendre ses dernières œuvres, qu'il qualifie de « folie en germe ». C'est l'époque tardive où Liszt cherche à dépasser la tonalité traditionnelle et lance son regard vers l'avenir de la musique. Wagner entend alors peut-être naître sous les doigts du vieux maître *Nuages gris*, la *Csárdás macabre*, *La lugubre gondola*, dont Liszt dira plus tard qu'elle avait été une prémonition funeste de la mort de Wagner, survenue quelques semaines après son départ de Venise, le 13 février 1883.

Si beaucoup de ses dernières œuvres, lugubres

et sombres, évoquent la mort (*Unstern/(Etoile de malheur) ! Sinistre, disastro, Am Grabe Richard Wagners, Du berceau jusqu'à la tombe*), Liszt n'a pas attendu la fin de sa vie pour être inspiré par le macabre. Dès les années 1830, il suit la mode gothique et les fascinations lugubres dont Berlioz avait donné un illustre exemple avec le *Songe d'une nuit de Sabbat (Symphonie fantastique)* inspiré du *Faust* de Goethe. Les gravures de la *Danse des morts* de Holbein et les fresques de Buffalmacco (*Le Triomphe de la mort*) au Camposanto de Pise inspirent à Liszt en 1839 une ***Danse des morts (Totentanz)***, qu'il achèvera dans les années 1860. Dans la première version, il mêle la mélodie grégorienne du *Dies irae*, également utilisée par Berlioz, au fauxbourdon (récitation harmonique liturgique) du *De profundis*. Finalement, la version définitive, créée pour piano et orchestre en 1865 par Hans von Bülow, à qui elle est dédiée, ne retient que le *Dies irae*. Chaque variation donne, comme une série de fresques ou de dessins, une vision de la mort triomphante. Pour peindre en musique

cette légende médiévale selon laquelle les morts viennent, la nuit tombée, hanter les vivants, pauvres comme puissants, Liszt ne refuse aucun effet et forge une virtuosité de l'horreur : dès le début, le thème du *Dies irae* gronde sourdement dans le grave du clavier, les cadences imitent les squelettes dont les os s'entrechoquent en dansant, les trilles imitent les rires macabres et bientôt les glissandi la Grande Faucheuse.

Dès la parution en 1877 de la *Danse macabre* de Saint-Saëns, Liszt en réalise un arrangement pour piano solo. Quelques années plus tard, en 1882, il envisage de dédier au compositeur français sa propre *Csárdás macabre*, danse (hongroise) macabre. Il la dédie finalement à son ami Sándor Teleky. Comme d'autres œuvres tardives, elle fut refusée par l'éditeur, et bien que Bartók la découvrit et tentât de la publier, en 1912, il fallut attendre 1952 pour la première édition. Fascinante par son évolution harmonique et rythmique, sa violence assumée et sa danse fantasmagorique, la *Csárdás macabre* semble annoncer certaines des pièces « barbares » de Bartók et a même été reprise par des groupes contemporains de Death Metal.

Mort et espérance

Composées entre 1848 et 1853 au cœur de années de Weimar, à l'époque des poèmes symphoniques, de la *Sonate*, des *Études d'exécution transcendante*, des *Rêves d'amour* et des *Rhapsodies hongroises*, les *Harmonies poétiques*

et religieuses contiennent deux pièces faisant directement référence à la mort. La quatrième, ***Pensée des morts***, exploite les mêmes effets de virtuosité que *Totentanz* afin d'évoquer l'effroi macabre, mais propose aussi une vision contemplative de la mort. En effet, selon Liszt, « la mort n'est qu'une transformation de la vie. N'arrêtons pas notre esprit au mode de cette transformation ; ce serait une faiblesse. » Ainsi, dans *Pensée des morts*, inspiré du poème éponyme de Lamartine qui sera chanté au XX^e siècle par Georges Brassens, Liszt explore-t-il différents sentiments : à la plainte et à la méditation succèdent l'horreur, la prière, la résignation et l'espérance de la foi chrétienne. Au cœur de la pièce, le faux-bourdon du *De profundis* (Des profondeurs je crie vers toi, Seigneur), symbole d'espoir rejeté de *Totentanz*, résonne en accords puissants dans le grave du piano.

Funérailles, la septième pièce des *Harmonies poétiques et religieuses*, est sous-titrée « Octobre 1849 » en hommage aux héros hongrois tombés lors du printemps des peuples. Elle débute par une introduction sous forme de glas funèbre, s'élevant peu à peu, comme d'outre-tombe, depuis les sinistres profondeurs du clavier. La lamentation lugubre qui suit, abyme de douleur aux accents de marche funèbre magyare, se transforme rapidement en une douce plainte « Lagrimoso », proche de la prière suppliante du Requiem. Après un épisode central évoquant

la fanfare héroïque des patriotes hongrois qui n'est pas sans rappeler la *Polonaise* op. 53 de Chopin, la marche funèbre réapparaît pour clore le cortège.

Faust : Eros et Thanatos

L'imaginaire macabre est omniprésent dans le mythe de Faust, immortalisé par Goethe avec ses aspects héroïques, amoureux et fantastiques qui ont plusieurs fois inspiré Liszt. Il publie en 1862 la première de ses quatre *Mephisto-Walzer*, composée d'après un épisode du *Faust* de Lenau, « Der Tanz in der Dorfschenke » (La danse dans l'auberge du village), où le suppôt de Satan anime, avec son violon, une danse effrénée. Presque 20 ans après, la deuxième *Mephisto-Walzer* (1881), dédiée à Camille Saint-Saëns, reprend cette idée. Elle commence et se termine avec la sonorité âpre de l'intervalle de triton (trois tons), dit « diabolus in musica ». Liszt, comme dans d'autres œuvres de vieillesse, explore des régions harmoniques originales. Il joue avec la tonalité, notion qu'il interroge, et s'en explique à Saint-Saëns en lui annonçant l'envoi de la partition (décembre 1881) :

« Personne plus que moi ne ressent la disproportion entre le bon vouloir et son résultat effectif dans mes compositions. Cependant je continue d'écrire — non sans fatigue — par besoin intime et vieille habitude. Viser haut n'est pas défendu : atteindre le but reste le point d'interrogation,

à peu près comme la terminaison de la valse méphistophélique, sur *si-fa* (...) intervalles accusés dès les premières mesures du même morceau. »

Liszt avait conçu *Eine Faust-Symphonie* (1861) « en trois études de caractères » dont chaque mouvement incarne, à travers Faust, Gretchen (Marguerite) et Mephisto, l'héroïsme, la volonté de puissance, l'amour et le diabolisme. Le deuxième mouvement, ***Gretchen***, le seul que Liszt ait arrangé pour piano (publié en 1876 et révisé à la fin de sa vie en 1880), fait le portrait de cette candide jeune fille amoureuse de Faust et victime de ses excès. Liszt y transpose même, de façon douce et hésitante, l'épisode où elle s'interroge en effeuillant la marguerite : « Il m'aime, un peu, beaucoup... » Au milieu de la pièce, les thèmes de Faust et de Mephisto apparaissent pour tourmenter son âme, qui retrouve cependant sa quiétude initiale.

Comme beaucoup de ses contemporains, Liszt a été fasciné par le macabre. La plupart furent plus inspirés par l'*Enfer* de Dante que par le *Paradis*, car ils pouvaient y déployer un imaginaire de l'effroi bien plus *époustouflant* et pittoresque que la paix céleste. Liszt, profondément croyant et mystique, n'oublia pourtant jamais l'espérance et considérait la mort comme le berceau de la vie future. Aussi sataniques que soient certaines de ses œuvres, servies par un style musical sombre tour à tour virtuose, violent et ascétique, elles montrent qu'il ne pouvait séparer le monde

des morts de celui des vivants, l'enfer du ciel :
« D'ancienne habitude, je plains plus les vivants
que les morts – et crois que cette vie n'est un bien
que pour ceux qui l'emploient à gagner le ciel ! »

Nicolas Dufetel

Nathanaël Gouin

Nathanaël Gouin figure parmi les jeunes pianistes les plus prometteurs de sa génération. Soliste et chambriste recherché, il se produit en Europe, en Asie, ou encore aux Etats Unis.

Invité à donner des concerts dans le cadre de festivals tels que La Roque d'Anthéron ou les Folles Journées de Nantes, ou dans des salles telles que la grande salle Pierre Boulez de la Philharmonie de Paris, la Cité de la Musique, le palais des Beaux-Arts de Bruxelles ou encore la salle Rameau à Lyon, il se produit fréquemment avec orchestre ainsi qu'en récital.

Nathanaël Gouin collabore ainsi avec de nombreux ensembles tels que l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, l'Orchestre National d'Île de France, le Brussels Philharmonic, le Sinfonia Varsovia ou encore le Chœur de Radio France. Passionné également de musique de chambre, il partage l'affiche avec de grands interprètes tels que Maria João Pires, Gary Hoffman, Augustin Dumay, Jean-Claude Pennetier, Bruno Delepelaire, Michel Dalberto, José van Dam, Raphaël Pidoux, ou encore Raphael Sévère.

En 2016, l'enregistrement du Concerto pour piano et orchestre d'Edouard Lalo avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège placé sous la direction de Jean-Jacques Kantorow (label Outhere) reçoit les meilleures critiques. Nathanaël Gouin a également fondé un duo piano-violon avec Guillaume Chilleme, dont le premier enregistrement remarqué des sonates de Ravel et Canal est paru en 2014 (Maguelone).

Nathanaël Gouin commence l'étude du piano et du violon à l'âge de 3 ans. Formé au Conservatoire de Toulouse et de Paris, à la Juilliard School de New York, mais également aux Hochschulen für Musik de Freiburg et de Munich ainsi qu'à l'Académie Musicale de Villecroze, il fut artiste en résidence à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth de Belgique, auprès de Maria João Pires, qui le présente ainsi au public dans le cadre du projet Partitura, concept qui allie différentes générations de musiciens dans le partage de la scène. Il a également reçu les conseils de grands musiciens tels que Jean-Claude Pennetier, Louis Lortie, Avedis Kouyoumdjian, ou encore Dmitri Bashkirov. Lauréat de nombreux concours internationaux, tel que le Concours « Johannes Brahms » à Pörtschach -Autriche - (1er prix), le concours de duos de Suède (1^{er} prix), ou encore le Concours de musique de chambre de Lyon, il est de plus lauréat de la Fondation d'Entreprise Banque Populaire et de la Fondation Meyer, et réside à la Fondation Singer-Polignac au sein du Quatuor Brahma.

www.nathanaelgouin.com

LISZT MACABRE, OR 'FROM THE CRADLE TO THE GRAVE'

'We know that life is no more than learning how to die; and yet the lesson we learn from the death of our friends overwhelms us.' (Liszt)

Macabre visions

Venice, December 1882. On the banks of the Grand Canal, Franz Liszt was staying several weeks at the Palazzo Vendramin with Richard and Cosima Wagner. They spent long hours in family discussions and music making. Wagner admired his father-in-law's symphonic poems, which he regarded as 'un repaire de voleurs' (a robbers' cave) that he had plundered and was still plundering for his own inspiration. But when he heard Liszt composing at the piano through the walls of his rooms, he confided to Cosima that he did not understand his latest works, which he described as 'folie en germe' (the seed of madness). This was the late period in which Liszt sought to go beyond traditional tonality and looked to the future of music. Perhaps Wagner heard at the old master's fingers the birth of *Nuages gris*, *Csárdás macabre* or *La lugubre gondola*, the piece Liszt was later to describe as a dismal premonition of Wagner's death, which occurred some weeks after the Hungarian left Venice, on 13 February 1883. Although many of his sombre and gloomy final works evoke death (among them *Unstern! Sinistre*,

disastro, *Am Grabe Richard Wagners* and *Von der Wiege bis zum Grabe*, 'From the Cradle to the Grave'), Liszt did not wait until the end of his life to find inspiration in thoughts of death. Back in the 1830s, he followed the fashion for the Gothic and the fascination with gruesome subjects of which Berlioz had offered an illustrious example with the *Songe d'une nuit de Sabbat* in the *Symphonie fantastique* suggested by Goethe's *Faust*. Holbein's engravings *The Dance of Death* and Buffalmacco's frescoes *The Triumph of Death* at the Camposanto in Pisa prompted Liszt to begin in 1839 a piece called *Totentanz* that he completed in the 1860s. In the first version, he combines the plainchant melody of the *Dies irae*, also used by Berlioz, with the *faux bourdon* (harmonised liturgical recitation) of the *De profundis*. In the end, the final version, for piano and orchestra and premiered in 1865 by Hans von Bülow, its dedicatee, retained only the *Dies irae*. As if in a set of frescoes or drawings, each variation presents a vision of Death triumphant. In his efforts to depict in music the medieval legend according to which the dead come after

nightfall to haunt the living, both poor and mighty, Liszt shrinks from no effect and forges a virtuosity of horror: right at the start, the *Dies irae* theme rumbles insidiously in the bottom register of the keyboard, the cadences imitate skeletons whose bones clatter as they dance, the trills evoke macabre laughter and soon the glissandi represent the Grim Reaper.

As soon as the *Danse macabre* of Saint-Saëns was published in 1877, Liszt made an arrangement of it for piano solo. A few years later, in 1882, he thought of dedicating to the French composer his own *Csárdás macabre*, a (Hungarian) *danse macabre*, but finally inscribed it to his friend Sándor Teleky. Like other late works of his, it was refused by his publisher, and even though Bartók discovered it and tried to get it published in 1912, the first edition did not appear until 1952. Fascinating in its harmonic and rhythmic development, its deliberate violence and its phantasmagorical dance, the *Csárdás macabre* seems to foreshadow some of the 'barbaric' pieces of Bartók and has even been taken up by contemporary Death Metal bands.

Death and hope

The *Harmonies poétiques et religieuses* were composed between 1848 and 1853 in the middle of the Weimar years, the period of the symphonic poems, the Sonata in B minor, the *Études d'exécution transcendante*, the *Liebesträume* and the *Hungarian Rhapsodies*. The cycle contains two pieces that refer directly to death. The fourth,

Pensée des morts, exploits the same virtuoso effects as *Totentanz* in order to evoke dread of dying, but also offers a contemplative vision of death. For, in Liszt's view, 'death is merely a transformation of life. Let us not focus our minds on the manner of that transformation; that would be a weakness'. Hence in *Pensée des morts*, inspired by the eponymous poem by Lamartine that was later to become a chanson by Georges Brassens in the twentieth century, Liszt explores a range of sentiments: lamentation and meditation are followed by horror, prayer, resignation and the hope held out by the Christian faith. At the centre of the piece, the *faux bourdon* of the *De profundis* ('Out of the depths have I cried unto thee, O Lord'), the symbol of hope rejected from the *Totentanz*, rings out in powerful bass chords.

Funérailles, the seventh piece in the *Harmonies poétiques et religieuses*, is subtitled 'Octobre 1849' in homage to the Hungarian heroes fallen during the Revolution of 1848-49. It begins with an introduction in the form of a funeral knell that gradually rises up, as if from beyond the grave, from the sinister depths of the keyboard. The mournful lament that follows, an abyss of sorrow set to the strains of a Magyar funeral march, swiftly turns into a gentler plaint marked *lagrimoso* and close in mood to the supplicatory prayer (Lacrimosa) of the Requiem Mass. After a central episode evoking the heroic fanfares of the Hungarian patriots, somewhat reminiscent of Chopin's Polonaise op.53, the march theme reappears to close the funeral procession.

Faust: Eros and Thanatos

Imaginative responses to the theme of death are omnipresent in the legend of Faust, immortalised by Goethe in its heroic, amorous and fantastical aspects, which several times provided Liszt with inspiration. In 1862 he published the first of his four *Mephisto-Walzer*, subtitled 'Der Tanz in der Dorfschenke' (The dance in the village inn) and based on an episode in Nikolaus Lenau's *Faust* in which Satan's henchman accompanies a frenetic dance on his fiddle. Almost twenty years later, the Second *Mephisto-Walzer* (1881), dedicated to Saint-Saëns, returns to this idea. It begins and ends with the harsh sound of the interval of the tritone (two notes separated by three whole tones) known since the Middle Ages as 'Diabolus in musica'. As in other works of his old age, Liszt plays with tonality, a notion he calls into question, as he explained to Saint-Saëns in a letter announcing the dispatch of the score (December 1881):

No one feels more than I the disproportion between good intentions and the actual result in my compositions. Nevertheless, I continue to write – not without fatigue – out of inner necessity and long habit. To aim high is not forbidden: it is over the attainment of one's ambition that there hangs a question mark, more or less like the conclusion of my Mephistophelean waltz on B-F (...) those same intervals which are emphasised right from the start of the piece.

Liszt conceived *Eine Faust-Symphonie* (published in 1861) as 'three character sketches', with

its successive movements, devoted to Faust, Gretchen and Mephistopheles, respectively embodying heroism and lust for power, love, and diabolism. The second movement, ***Gretchen***, the only one Liszt arranged for piano (published in 1876 and revised in 1880), portrays the young and ingenuous girl who falls in love with Faust and becomes the victim of his excesses. Liszt even transposes here, gently and hesitantly, the episode in which she plucks starflower petals to the words 'He loves me, he loves me not . . .'. In the middle of the piece, the themes of Faust and Mephisto appear to torment her soul, after which she nevertheless regains her initial tranquillity. Like many of his contemporaries, Liszt was fascinated by death and the macabre. Most of them were more inspired by Dante's *Inferno* than by his *Paradiso*, for they could deploy therein an imaginative approach to horror much more 'staggering' and picturesque than in visions of celestial peace. But Liszt, with his deeply held faith and mystical tendencies, never neglected the element of hope and regarded death as the cradle of the life to come. However satanic some of his works may be, served by a sombre musical style that is by turns virtuosic, violent and ascetic, they show that he could not separate the world of the dead from that of the living, Hell from Heaven: 'It has long been my custom to pity the living more than the dead – and to believe that this life is of benefit only to those who makes use of it to gain Heaven!'

Nicolas Dufetel

Nathanaël Gouin

Nathanaël Gouin is among the most promising young pianists of his generation. A much sought-after soloist and chamber partner, he performs in Europe, Asia and the United States.

He is frequently invited to give concerts with orchestra or solo recitals at such festivals as La Roque d'Anthéron and La Folle Journée de Nantes, and in concert halls including the Grande Salle Pierre Boulez of the Philharmonie de Paris, the Cité de la Musique, the Palais des Beaux-Arts in Brussels and the Salle Rameau in Lyon.

Nathanaël Gouin has already had the opportunity to perform with numerous ensembles, including the Orchestre Philharmonique Royal de Liège, the Orchestre National d'Île de France, the Brussels Philharmonic, Sinfonia Varsovia and the Chœur de Radio France. As an enthusiastic chamber musician, he appears with such leading artists as Maria João Pires, Gary Hoffman, Augustin Dumay, Jean-Claude Penner, Bruno Delepelaire, Michel Dalberto, José van Dam, Raphaël Pidoux and Raphael Sévère.

In 2016, his recording on the Outhere label of Lalo's Piano Concerto with the Orchestre Philharmonique Royal de Liège under the direction of Jean-Jacques Kantorow received excellent reviews. Nathanaël Gouin also forms a piano-violin duo with Guillaume Chilemme. Their first recording, which attracted favourable attention, couples the sonatas of Ravel and Canal and was released in 2014 on the Maguelone label.

Nathanaël Gouin began studying the piano and the violin at the age of three. Trained at the Toulouse and Paris Conservatoires, the Juilliard School in New York, the Hochschulen für Musik of Freiburg and Munich and the Académie Musicale de Villecroze, he was artist in residence at the Queen Elisabeth Music Chapel in Belgium, studying with Maria João Pires, who presented him to the public within the framework of the Partitura project, a concept enabling different generations of musicians to share the concert platform. He has also received guidance from such eminent musicians as Jean-Claude Penner, Louis Lortie, Avedis Kouyoumdjian and Dmitri Bashkirov. He has been a prizewinner at several international competitions, including the Johannes Brahms Competition at Pörtlach in Austria (First Prize), the Swedish International Duo Competition (First Prize) and the Lyon Chamber Music Competition. Nathanaël Gouin has held scholarships from the Fondation d'Entreprise Banque Populaire and Fondation Meyer, and is artist in residence at the Fondation Singer-Polignac as a member of the Quatuor Brahma (piano quartet).

www.nathanaelgouin.com

Translations: Charles Johnston

DER „DÜSTERE“ LISZT ODER „VON DER WIEGE BIS ZUM GRABE“

„Man weiß, dass das Leben eine einzige Einübung in den Tod darstellt; allerdings ist die Lektion, die uns der Tod unserer Freunde erteilt, zutiefst bedrückend.“ (Liszt)

Düster-schaurige Visionen

Venedig, im Dezember 1882. Franz Liszt residierte damals mehrere Wochen in dem am Ufer des Canal Grande gelegenen Palazzo Vendramin bei Richard und Cosima Wagner. Sie alle brachten viele Stunden mit Gesprächen und gemeinsamem Musizieren im Kreise der Familie zu. Wagner bewunderte die sinfonischen Dichtungen seines Schwiegervaters, welche er für „un repaire de voleurs“ („Diebsgrube“, Glasenapp) hielt, aus denen er immer wieder seine eigene Inspiration bezog. Aber als Wagner Liszt durch die Wände seiner Wohnung am Klavier komponieren hörte, vertraute er Cosima an, dass er dessen letzte Werke, die er als „keimenden Wahnsinn“ bezeichnete, nicht verstehe. Dies geschah in Liszts Spätphase, als der Komponist die traditionelle Tonsprache zu überwinden suchte und seinen Blick auf die Zukunft der Musik richtete. Wagner wohnte damals vielleicht gerade der Entstehung unter den Fingern des alten Meisters der Stücke „Nuages gris“, „Csárdás macabre“ und „La

lugubre gondola“ bei, von denen Liszt später sagte, er habe sie „wie aus Vorahnung [...] vor Wagner's Tod“ geschrieben; Letzterer verstarb nämlich in der Lagunenstadt, wenige Wochen nach der Abreise des ungarischen Komponisten aus Venedig am 13. Februar 1883.

Während viele seiner späten Werke mit ihrem düster-dunklen Charakter den Tod beschwören („Unstern! Sinistre, disastro“, „Am Grabe Richard Wagners“, „Von der Wiege bis zum Grabe“), so hat Liszt doch nicht bis zum Ende seines Lebens gewartet, um sich von dem „Schauerlichen“ inspirieren zu lassen. Seit den 1830er Jahren folgte er der Mode der „Schauer-Romantik“ und der Faszination für alles Düstere, für die Berlioz ein berühmtes Beispiel mit dem durch Goethes „Faust“ angeregten „Songe d'une nuit de Sabbat“ in der „Symphonie fantastique“ geliefert hatte. Die Stiche aus Holbeins „Totentanz“ sowie Buffalmaccos Fresken „Il Trionfo della Morte“ (Der Triumph des Todes) am Camposanto in Pisa inspirierten Liszt 1839 zu seinem Variationszyklus

„**Totentanz**“, den er 1860 vollendete. In seiner ersten Fassung verbindet dieser das Thema eines gregorianischen Chorals (*Dies irae*), welches auch von Berlioz verwendet wurde, mit dem Fauxbourdonsatz (mehrstimmiger Liturgiegesang) des *De profundis*. Die endgültige Fassung für Klavier und Orchester wurde 1865 von Hans von Bülow, dem das Werk auch gewidmet ist, uraufgeführt; diese beinhaltet nur das *Dies irae*. Jede Variation illustriert, wie eine Reihe von Gemälden oder Zeichnungen, eine Vision des triumphierenden Todes. Bei der Tonmalerei dieser mittelalterlichen Legende, wonach die Toten nach Einbruch der Dunkelheit die Lebenden verfolgen, die Armen wie die Mächtigen, verzichtet Liszt auf keinerlei Effekthascherei und schafft so eine Virtuosität des Grauens: Von Anfang an grollt das Thema des *Dies irae* dumpf in der tiefen Lage des Klaviers, imitieren Kadenzen ein Skelett, dessen Knochen beim Tanzen miteinander kollidieren, die Triller imitieren gespenstisches Lachen und bald darauf die Glissandi den Gevatter Tod. Gleich nach dem Erscheinen der „Danse macabre“ von Saint-Saëns 1877 erarbeitete Liszt eine Fassung für Soloklavier. Einige Jahre später, 1882, plante er, dem französischen Komponisten seinen eigenen „**Csárdás macabre**“, einen (ungarischen) Totentanz, zu widmen, jedoch eignete er das Stück schließlich seinem Freund Sándor Teleky zu. Wie andere Spätwerke wurde auch diese Komposition

vom Verlag abgelehnt und obwohl sie von Béla Bartók entdeckt wurde, der 1912 den Versuch einer Herausgabe unternahm, dauerte es noch bis 1952, bis es zu einer ersten Auflage kam. Der aufgrund seiner harmonischen und rhythmischen Entwicklung faszinierende „Csárdás macabre“ mit seiner unverstellten Vehemenz und seinem phantasmagorischen Tanz scheint einige von Bartóks „barbarischen“ Stücken vorwegzunehmen; zudem wurde er sogar von heutigen Death-Metal-Bands in ihrer Musik verarbeitet.

Tod und Hoffnung

Die zwischen 1848 und 1853, also mitten in Liszts Weimarer Jahren, zeitgleich mit den symphonischen Dichtungen, der Sonate in h-Moll, den „Études d'exécution transcendante“, den „Liebesträumen“ und „Ungarischen Rhapsodien“ entstandenen „Harmonies poétiques et religieuses“ enthalten zwei Stücke mit direktem Bezug zum Tod. Die Nr. 4 dieses Zyklus, „**Pensée des morts**“, verwendet die gleichen virtuosierten Effekte wie der „Totentanz“, um den grausigen Schrecken zu evozieren, aber sie bietet auch eine kontemplative Vision des Todes. Liszt zufolge ist „der Tod nur eine Verwandlung des Lebens. Wir sollten unsere Gedanken nicht allein auf die Art und Weise dieser Verwandlung richten; dies wäre eine Schwäche.“ So erforscht Liszt in dem von Lamartines gleichnamigen Gedicht, welches ebenfalls im 20. Jahrhundert

von Georges Brassens vertont und interpretiert wurde, inspirierten Stück „Pensée des morts“ ganz unterschiedliche Gefühle: Auf Klage und Meditation folgen Entsetzen, Gebet, Resignation sowie die aus dem christlichen Glauben erwachsende Hoffnung. Im Mittelteil erklingt der Fauxbourdonsatz des *De profundis* (Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir), Symbol der gescheiterten Hoffnung im „Totentanz“, in kraftvollen Bassakkorden.

„**Funérailles**“ (Totenfeier), die Nr. 7 der „Harmonies poétiques et religieuses“, trägt den Untertitel „Octobre 1849“, als Hommage an die gefallenen Helden des ungarischen Freiheitskampfes von 1848/49. Das Stück beginnt mit einer an Totengeläut gemahnenden Eröffnung; dieses ist nach und nach aus den düsteren Tiefen des Klaviers wie aus dem Jenseits ansteigend zu vernehmen. Die nachfolgende traurige Lamentation, ein an einen ungarischen Trauermarsch erinnernder Abgrund des Schmerzes, verwandelt sich schnell in eine sanfte, dem flehenden Gebet (Lacrimosa) des Requiems verwandte Klage „lagrimoso“. Nach einer zentralen Episode mit der heroischen Trompetenfanfare der ungarischen Patrioten, ähnlich Chopins „Polonaise“ op. 53, erklingt erneut der Trauermarsch als Abschluss des Trauerzuges.

Faust: Eros und Thanatos

Das Schaurige durchdringt den von Goethe verewigten Fauststoff mit seinen diversen Aspekten, dem Heroischen, Fantastischen und seinen Liebeshändeln, welche Liszt wiederholt inspiriert haben. Er veröffentlichte 1862 den ersten seiner vier „**Mephisto-Walzer**“, nach „Der Tanz in der Dorfschenke“, einer Episode aus Nikolaus Lenaus „Faust“. Faust und Mephisto betreten in der Dämmerung eine Dorfschenke. Dort spielt der Handlanger des Teufels mit seiner Geige für die anwesenden Gäste auf; diese tanzen zu den Klängen eines wilden Walzers. Knapp zwanzig Jahre später kommt Liszt in dem Camille Saint-Saëns gewidmeten „Mephisto-Walzer“ Nr. 2 wieder darauf zurück. Dieser beginnt und endet mit dem schrillen Klang des Tritonus (drei Ganztöne), des sog. „diabolus in musica“ (Teufel in der Musik) oder „Teufelsintervalls“. Wie in anderen Spätwerken auch erkundet Liszt hier eine ganz eigene fortgeschrittene Tonsprache. Er spielt mit dieser und stellt sie zugleich in Frage; in einem Schreiben an Saint-Saëns vom Dezember 1881 mit der Ankündigung der Partitur liefert er die Erklärung dazu:

„Niemand empfindet mehr als ich das Missverhältnis zwischen dem gutgemeinten Bemühen und dem effektiven Ergebnis in meinen Kompositionen. Ich schreibe jedoch weiter Musik, nicht ohne gewisse Ermüdungserscheinungen, aus innerem

Drang heraus und alter Gewohnheit. Es ist nicht verboten, hohe Ansprüche zu stellen: Diese dann auch zu erfüllen, ist mit einem Fragezeichen versehen, in etwa so wie der Schluss meines mephistophelischen Walzers auf h-f; Intervalle, wie sie auch gleich in den ersten Takten eben dieses Stückes markant ausgebildet sind.“

1861 erschien erstmals im Druck Liszts „Eine Faust-Symphonie (in drei Charakterbildern)“ bzw. Sätzen: *Faust*, *Gretchen* und *Mephistopheles*, die jeweils entsprechend das Heldentum, den Willen zur Macht, die Liebe und das Diabolische illustrieren. Der zweite Satz, „**Gretchen**“, der einzige, den Liszt für Klavier solo bearbeitete (die Erstausgabe von 1876 wurde 1880 nochmals von Liszt überarbeitet), porträtiert das in Faust verliebte junge und unschuldige Mädchen, welches Opfer von Fausts Umtrieben wird. Liszt setzt hier sogar auf sanft-zögerliche Art und Weise die Episode musikalisch um, in der Gretchen die Blütenblätter der Sternblume abzupft: „Er liebt mich, er liebt mich nicht...“. Im Mittelteil des Stückes sind die Themen Fausts und Mephistos zu vernehmen, als Qual für Gretchens Seele, welche jedoch zu ihrem ursprünglichen Frieden zurückfindet.

Wie viele seiner Zeitgenossen war Liszt vom Tod sowie allem „Makabren“ fasziniert. Die meisten wurden eher von Dantes „Inferno“

inspiriert als von dessen „Paradiso“, weil sie so wesentlich „verblüffendere“ und pittoreskere Schauerfantasien als bei Visionen des himmlischen Friedens einsetzen konnten. Der tief religiöse Liszt mit Hang zur Mystik vergaß jedoch niemals die Hoffnung und betrachtete den Tod als die Wiege des künftigen Lebens. So „satanisch“ auch einige seiner Werke durch ihren düsteren, abwechselnd virtuosen, vehementen und asketischen Musikstil sein mögen, so belegen sie doch, dass er die Welt der Toten nicht von der der Lebenden zu trennen vermochte, die Hölle vom Himmel: „Aus alter Gewohnheit bemitleide ich eher die Lebenden als die Toten - und glaube, dass dieses Leben nur für diejenigen ein Segen ist, die es dazu verwenden, den Himmel zu gewinnen!“.

Nicolas Dufetel

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Nathanaël Gouin

Nathanaël Gouin gehört zu den vielversprechendsten jungen Pianisten seiner Generation. Er ist bei seinen Auftritten in Europa, Asien und den USA als Solist und Kammermusikpartner sehr begehrt.

Nathanaël Gouin gastiert häufig mit Konzerten mit Orchester oder Solo-Rezitalen bei Festivals wie etwa La Roque d'Anthéron und La Folle Journée de Nantes sowie in großen Konzertsälen wie der Grande Salle Pierre Boulez der Philharmonie de Paris, in der Cité de la Musique, dem Brüsseler Palais des Beaux-Arts und der Salle Rameau in Lyon. Nathanaël Gouin hatte bereits die Gelegenheit, mit zahlreichen Orchestern zu konzertieren, darunter das Orchestre Philharmonique Royal de Liège, das Orchestre National d'Île de France, die Brüsseler Philharmoniker, die Sinfonia Varsovia und der Chœur de Radio France. Als begeisterter Kammermusiker tritt er mit führenden Künstlern wie Maria João Pires, Gary Hoffman, Augustin Dumay, Jean-Claude Pennetier, Bruno Delepelaire, Michel Dalberto, José van Dam, Raphaël Pidoux und Raphael Sévère in Erscheinung. Seine 2016 bei Outhere erschienene Einspielung des Klavierkonzertes von Édouard Lalo zusammen mit dem Orchestre Philharmonique Royal de Liège unter der Leitung von Jean-Jacques Kantorow erhielt begeisterte Kritiken. Nathanaël Gouin gründete zudem ein Duo

mit dem Pianisten Guillaume Chilleme; ihre erste, mit guten Kritiken bedachte CD erschien 2014 bei Maguelone und ist den Sonaten von Ravel und Canal gewidmet. Nathanaël Gouin begann im Alter von drei Jahren mit dem Klavier- und Violinstudium. Dieses absolvierte er an den Konservatorien in Toulouse und Paris, an der Juilliard School in New York, an den Musikhochschulen Freiburg und München sowie an der Académie Musicale de Villecroze; er bildete sich zudem an der Chapelle Musicale Reine Élisabeth in Belgien bei Maria João Pires weiter. Diese präsentierte ihn dem Publikum im Rahmen des Partitura-Projekts, bei dem sich unterschiedliche Musiker-Generationen die Konzertbühne teilen. Nathanaël Gouin erhielt von solch hervorragenden Musikern wie Jean-Claude Pennetier, Louis Lortie, Avedis Kouyoumdjian und Dmitri Bashkirov künstlerische Anregungen. Der junge Pianist ist Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe, darunter der Johannes-Brahms-Wettbewerb im österreichischen Pörtlach (1. Preis), der Internationale Duo-Wettbewerb (1. Preis) in Schweden sowie der Kammermusikwettbewerb in Lyon. Nathanaël Gouin ist Stipendiat der Fondation d'Entreprise Banque Populaire und der Fondation Meyer; als Mitglied des Brahma-Quartetts ist er außerdem Artist-in-residence bei der Fondation Singer-Polignac. www.nathanaelgouin.com